

Lágrimas en la lluvia: géneros cinematográficos

María Sara Müller ⁽¹⁾

Resumen: La atmósfera se torna claro oscuro, la colorimetría de la habitación vira al blanco y negro.

De fondo, *Ascenseur Pour L'Echafaud* versión Miles Davis. La brasa de un cigarrillo se enciende con la pitada. El cigarrillo, luego, queda abandonado sobre el cenicero. Una línea de humo movедiza se eleva.

El cine ha nacido y se ha desarrollado tras la búsqueda del registro de “la realidad”. No importa si es documental o ficción –o en este caso cine negro–, el cine suele hablar sobre el presente y establece una relación clarísima entre texto-contexto. Pero también se ha adelantado a su época, y en algunos casos nos retrató sociedades que no creíamos llegar a vivir. Sociedades con Inteligencia Artificial (IA) a la mano como en *Blade Runner* (Scott, 1982), donde replicantes antropomorfos realizan los trabajos que los humanos no quieren, por peligrosos, por denigrantes.

El Martini Bianco iluminado a contraluz recorre la copa triangular. La aceituna se baña en el líquido y tiembla.

Desde los rusos: Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin en adelante, entendimos que el plano es solamente “materia prima” y que el cine, como todo lenguaje, tiene una estructura sintagmática. Es decir, que la significación adviene con un acto de organización preciso.

Las estrategias para combinar un plano con otro, la manera en que se concatenan por medio del montaje; cómo filmarlos –encuadre, posición y movimientos de cámara–; dónde filmarlos –escenarios privilegiados–; los elementos que incluyen –vestuario, maquillaje, dramatización/movimiento de las figuras e iluminación–; su musicalización y sonorización; así como la temática que abordan los relatos definen géneros cinematográficos que para los espectadores “son configuradores de una memoria de su gusto” (Traversa, 1984). En este escrito vamos a proponer una conversación sobre géneros desde la premisa de que *Blade Runner*, a pesar de su ambientación futurista ciberpunk, hereda y exhibe muchos elementos del cine negro: una atmósfera oscura y pesimista, personajes moralmente ambiguos, una trama detectivesca y una estética visual influenciada por el expresionismo alemán.

Parada obligada será el cine de gánsteres, policial y de detectives, para entender de qué hablamos respecto a su conformación semántica y sintáctica –elementos temáticos, retóricos, enunciativos–, además de su manifestación como crítica social.

Como es habitual en los escritos sobre “El camino de la heroína”, la *femme fatale*, la mujer del *noir*, tendrá su espacio. Una Eva que tienta, a veces engaña, y es muy, pero muy hermosa.

No podemos negar cierto matiz de ciencia ficción con la presencia de androides en *Blade Runner* y la exploración de los límites entre lo humano y la “máquina”. Interesante este adelanto sobre la IA en flagrante cambio y evolución, que ahora mismito a cada uno en su campo y en su forma de utilizar esta “cosa” –no sabemos bien como definirla–, se nos metió en la vida cotidiana. A los escritores se nos ofertó complaciente y sin embargo... no tiene alma ese texto. ¡No tiene alma! Tal vez, quienes gozamos de escribir nos reconozcamos en el personaje de Roy Batty –un enorme Rutger Hauer– que lucha hasta el final para defender la parte de humanidad a la que cree tener derecho.

La sombra de una persiana americana contra la pared, en el techo un ventilador cansino. Un cartel de neón brilla por la ventana entreabierta. En la ciudad nocturna, llovizna. Para muchas disciplinas el uso de IA significa un gran avance en todo sentido. Escribir con IA, sin darle vida, sin humanizar el texto da lugar al crimen perfecto, la escritura se desangra sobre la alfombra de la sala.

Palabras clave: *Blade Runner* (Scott, 1982) - Géneros cinematográficos - Cine negro

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 258-261]

⁽¹⁾ **María Sara Müller.** Doctoranda del Programa Interuniversitario de Doctorado en Educación (UNTREF, UNSAM, UNLA). Diplomada en Educación Permanente de Jóvenes y Adultos (UMET-2019). Profesora en Docencia Superior (UTN-2014). Magíster y Especialista en Educación, lenguajes y medios (UNSAM-2013). Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM-2001). Productora y Directora de radio y televisión (ISER-1996). Docente asociado de la Universidad de Palermo de Taller de Creación III. Docente titular de la Universidad de Belgrano de la carrera Producción y Dirección de TV, Cine y Radio. Docente del CENS 69. Directora del CENS 26 (secundario para adultos dependiente del Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad).

Introducción

I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die. (Scott, 1982)

Escribo en verano. El aire a *full* –terror por la cuenta de luz que vendrá–.
La biblioteca, la compu, los anteojos.
En el escritorio desordenado, una cerveza helada que transpira el vaso.

Sahumerio de salvia blanca.

Eterna agradecida por la invitación a publicar con la Universidad de Palermo y la Universidad de Artes, Ciencias y Comunicaciones de Santiago de Chile. La convocatoria de este año propone un análisis de las nuevas tecnologías y de la Inteligencia Artificial (IA a partir de ahora).

Quiero escribir con IA. Todos escriben con IA. De verdad me gustaría. Pero soy lega, o vieja, o no me doy maña. Recupero un montón de texto –dudoso a veces– que me encorseta. No logro salir como escritora de esas palabras sin alma. ¡Lo que escribe la IA no tiene alma!

Gemini me resulta útil, tal vez mejor Perplexity que recomendaron en Posgrado por explicar las referencias de dónde salió esa información. Pero el texto es, cómo decirlo... laxo, uniforme, básico, católico en el sentido de lo universal, lo que puede escribir cualquiera. Sin mi adjetivación, sin *mi-mi*, mi *yo-yo*. Y vuelvo, ¡sin alma!

Como no soy obtusa, reconozco también que la tecnología es herramienta: un martillo puede construir una casa o partírla la cabeza a alguien. Seguramente la culpa no sea de la herramienta sino de su utilización. *Mea culpa*, me digo. Tengo que darle una oportunidad. Tal vez explorarla más, anotarme en un taller...

Entiendo que ese texto no puede quedar así, hay que humanizarlo, retocarlo, hermosearlo, darle vida.

Me acuerdo de *Blade Runner* (Scott, 1982) porque el cine nos advirtió algo de esto. Porque el cine advierte y se adelanta. El personaje de Rachael –magistral Sean Young–, que se convierte en un símbolo en la búsqueda de su identidad, representando la línea difusa entre lo humano y “la máquina”. O mejor, Roy Batty –un enorme Rutger Hauer– que sabiéndose androide replicante defiende con uñas y dientes la parte de humanidad a la que cree tener derecho.

Y pienso... qué ganas tengo de escribir sobre cine negro –*film noir*, dirán algunos–, y de presentar una conversación –una muy humilde conversación teórica– respecto de si *Blade Runner* es más cine negro o ciencia ficción. Pero para llegar al cine negro comprendo necesario un recorrido desde el expresionismo alemán, para pasar al cine de gánsteres, un poquito de policial y otro poquito de detectives.

Como es habitual en los escritos sobre “El Camino de la Heroína”, la *femme fatale*, la mujer del *noir*, tendrá su espacio. Una Eva que tienta, a veces engaña, y sobre todo es muy, pero muy hermosa –y suele tener una 22 en la cartera–.

Me aparece lo que contaba en su clase un docente de Narrativas Audiovisuales que era más o menos lo siguiente:

“Un entomólogo pasa su vida estudiando insectos. Los clasifica por su forma, color, tamaño y otros criterios. Crea un sistema de ‘cajitas’ que permiten clasificar y organizar la diversidad del mundo de los insectos. Podemos pensar que de manera similar lo hacen los críticos de cine, y tienen cajitas para: comedia, western, terror, acción, cine negro, ciencia ficción... Un día, un aprendiz del entomólogo llega con un insecto nuevo, distinto. El experto lo mira, lo acerca a una, a otra y a otra cajita. Cuando ve que no ‘encaja’ en ninguna, le da un pisotón y lo tira a la basura”.

Según Altman (2000) cada película adscribe a un género específico, utiliza los códigos y convenciones de ese género para construir su narrativa. Si bien una película puede tomar

“prestados” elementos de otros géneros, esos elementos siempre estarán subordinados al principal y no alterarán su identidad genérica fundamental. Es así que los reconocemos y diferenciamos sin problema aunque no seamos teóricos ni críticos. Como espectadores sabemos lo que nos gusta y disfrutamos, pero además esperamos encontrar determinadas recurrencias en cuanto a los relatos que consumimos y a los modos de guiarnos a través de ellos desde la cámara, personajes, ambientaciones...

En este escrito vamos a proponer una tertulia –más charla de bar trasnochada que simposio formal– sobre géneros de cine desde la premisa de que *Blade Runner* (Scott, 1982) –la versión original o Theatrical Cut– a pesar de su ambientación futurista ciberpunk, hereda y exhibe muchos elementos del cine negro clásico: una atmósfera oscura y pesimista con una estética visual influenciada por el expresionismo alemán, personajes moralmente ambiguos, una trama detectivesca.

Vamos a tratar de clasificar *Blade Runner* –o de darle un pisotón y tirarla a la basura como el entomólogo del cuento–, y como título de cada apartado el nombre de un tema de Vangelis de la banda sonora, disco altamente recomendable.

Abierta la invitación, abierto este texto 2025 sobre géneros cinematográficos, encuentros y desencuentros, cavilaciones de esta autora que prefiere pensar *Blade Runner* como película de cine negro y no sabe escribir usando IA.

Dr. Tyrrel’s Owl: Concepciones sobre géneros

Para comenzar a pensar los géneros cinematográficos nos gusta tomar la definición de Steimberg (1991):

Ha sido reiteradamente el carácter de institución –relativamente estable– de los géneros, que pueden definirse como clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí, y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas del desempeño semiótico e intercambio social. (p.45)

Decimos también, que las clasificaciones de género circunscriben conjuntos de regularidades que permiten asociar entre sí componentes temáticos, retóricos y enunciativos que se focalizan en la repetición y son los que posibilitan condiciones de previsibilidad en la lectura de las películas.

Como eje temático se hace referencia a “acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto. El tema se diferencia del contenido de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura” (Steimberg, 1991, p.48). Son los temas, motivos y situaciones recurrentes que caracterizan a un género, se incluyen aquí los argumentos y su estructura narrativa, los personajes típicos, las ideas que se exploran. Por ejemplo, el género western se caracteriza por el conflicto entre civilización y barbarie, la justicia y la venganza. Esta dimensión

ayuda a comprender cómo los géneros cinematográficos reflejan y construyen las preocupaciones, valores de una sociedad.

A la cuestión retórica se la entiende “no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación, abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la combinatoria de rasgos que permiten diferenciarlo de otros” (Ibid.). Para nosotros, en cine, esta dimensión refiere a los recursos y las técnicas que se utilizan para generar un efecto determinado en el espectador. Incluyen la puesta en escena (decorados, vestuario, maquillaje, iluminación, dramatización), el montaje, el sonido y la música. La atmósfera, la estética, el ritmo y el tono de una película. Por ejemplo, el terror utiliza a menudo oscuridad, música inquietante, escenarios aislados, sustos repentinos y ángulos de cámara inusuales para crear una sensación de miedo, de amenaza.

La enunciación define “al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico” (Ibid.). Este rasgo, en el análisis de géneros, se presenta posterior al temático y el retórico. Establece la relación entre enunciador y enunciatario, la forma en que se presenta la historia, el punto de vista narrativo y la manera en que se nos invita a participar en la construcción de significados. La enunciación se centra en el “quién” del discurso: quién habla, a quién se dirige y en qué contexto. Esto es crucial porque el significado de un texto está intrínsecamente ligado a la posición y la intención del enunciador que incluye la forma en que se dirige, el grado de formalidad, las presuposiciones compartidas, intenciones, relaciones de poder, ideologías subyacentes y otros aspectos que influyen en la interpretación. Las tres dimensiones o ejes –temática, retórica y enunciación– están interrelacionadas y se complementan entre sí.

Si descendemos más allá de las categorías generales de, digamos, drama y comedia, los géneros se descomponen en grupos más específicos. Si hablamos de una comedia ¿qué tipo de comedia es? ¿Es una comedia familiar, romántica, adolescente, o una parodia? [...] Cada una de estas categorías tiene sus propias reglas, argumentos y genera expectativas por parte del público. Y aunque ahora en el Hollywood de miras a corto plazo, lo que se estila es la fusión de distintos géneros yo aconsejo limitarse a uno por película. Por favor. En la que hay más, personalmente ya no sé de qué se trata o por qué habría de ir a verla. (Snyder, 2005, s/p)

Para continuar con estas definiciones, recuperamos algunas nociones de Altman (2000). Para este autor, el término “género cinematográfico” es un concepto complejo de múltiples significados, un esquema básico que precede, programa y configura la producción de películas. Es una estructura formal cuya etiqueta es fundamental para las decisiones y comunicados de distribuidores y exhibidores. Además, el género es un contrato o posición espectral que toda película exige a su público. Va a sumar Altman (2000): “los géneros tienen identidades precisas y estables” (p.37), “cada película pertenece e integra permanentemente a un solo género” (p.39), “los géneros deben tener fronteras definidas para facilitar su clasificación” (Ibid.), “cada película se presenta como ejemplo del género

en su totalidad, como réplica del prototipo genérico en sus características básicas. Se dice entonces, que las películas ‘pertenecen a’ o ‘son miembros de un género’ (p.40 negritas nuestras).

Además, conocer y entender el género será crucial para el espectador que debe experimentar los filmes en los términos del género al que pertenecen. No pueden existir dudas acerca de la identidad genérica, se presupone que debemos distinguirlos de inmediato, notar sus diferencias.

Stepher Neale (1980) afirma, por ejemplo, “que la existencia de géneros comporta que un espectador sabe en todo momento que todo “se arreglará al final”. [...] Un texto que combinase dos géneros, como la comedia romántica y el documental o la violencia exploitation, podría dejar a los espectadores a merced de una situación potencialmente incontinente: un género parece asegurar la integridad física de los jóvenes enamorados, mientras que el otro solo ofrece la perspectiva de una muerte atroz. (Altman, 2000, p.40)

La esencia de un género reside en una fusión específica entre tema y estructura, y la tendencia general tanto de los teóricos como del espectador es reconocerlos solamente cuando coinciden. Por lo tanto, y luego de lo dicho, comprendemos que *Blade Runner* (Scott, 1982) va a presentar al menos dos problemas: por un lado la divergencia entre lo que podríamos llamar semántica y sintaxis; y por otro, el contrato de lectura que establece con el público. En consecuencia, la dificultad de su clasificación.

Desolation Path: Expresionismo alemán

Como se sabe, la estética del cine negro viene determinada por la influencia del expresionismo centroeuropeo a través de los realizadores que emigran a Hollywood en lo que se refiere a la fotografía, decoración y los elementos plásticos de la composición de la imagen. (Sánchez Noriega, 2016, p.22)

Cuando a partir de 1920 las películas alemanas logran romper el boicot declarado por los aliados, asombraron a los públicos de París, Londres y Nueva York que vieron realizaciones tan desconcertantes como maravillosas. El expresionismo alemán comienza a exhibir mundos interiores atormentados, espíritus destemplados, estados de angustia individual y colectiva, enmarcados en luces y sombras de escenografías deformadas. Asesinos, vampiros, monstruos, locos, visionarios, tiranos, pueblan las pantallas como el involuntario reflejo del angustioso desequilibrio social, del desgarramiento del alma burguesa alemana en tensión entre la tiranía política y el caos (Gubern, 1997; Kracauer, 2011). Si bien estas películas de ningún modo son documentales ni realistas, son un documento de la época que hacen alarde de un contenido narrativo determinado y de una visión de mundo en relación a las vivencias que caracterizaban al país. “Macabro, siniestro, mórbido eran los adjetivos favoritos usados para clasificarlas” (Kracauer, 2011, p.11). *Das Kabinett des Dr.*

Caligari (*El Gabinete del Dr. Caligari*, Wiene, 1920) arquetipo de todos los filmes producidos en la primera posguerra, desató discusiones apasionadas. Otras películas similares la siguieron, con recurrencias estéticas.

El cine expresionista alemán irrumpe con fuerte personalidad y proporciona una herencia decisiva en la historia del Séptimo Arte, singularmente en la configuración del género fantástico, de terror y el *film noir*. “Estética [que] no se limita a innovaciones en fotografía o decorados, sino que abunda en la dialéctica realidad/ficción. Es así que el cine negro norteamericano se revela como deudor del expresionismo alemán” (Sánchez Noriega, 2016, p 1). La herencia llevada al exilio por aquellos directores alemanes que viajan al “nuevo continente” traerá relatos enmarcados, utilización de espacios fuera de campo, flashbacks, y un esquema de iluminación que será determinante para sumergir al espectador de cine negro en los padecimientos de los protagonistas.

Tanto en el expresionismo como en el cine negro, parece que vivimos una pesadilla. El horror y el crimen dominan al primero, se hacen constantes referencias a una muerte masiva, que amenaza con destruir a toda la ciudad, el conde Orlok era esta peste en *Nosferatu* (Murnau, 1922), en *Fausto* (Murnau, 1926) hay una epidemia devastadora que rápidamente arrasa con todos, así la locura, el miedo y la muerte se extienden por las ciudades. En el género negro la imposibilidad de distinguir entre el bien y el mal, provoca que la violencia sea sentida como cercana, puede ser expresada por cualquier persona y en cualquier lugar, la sombra de la violencia gravita sobre todo el relato y acaba creando una atmósfera de desasosiego que se traslada tanto a la película como al espectador (Herederoy y Santamarina, 1996 citados por Alberdi, 2005, p.3).

Se podría decir que el cine alemán fue más plástico que cinematográfico y se sustentaba principalmente en los decorados, la luz y las actuaciones, pero sin potenciar el lenguaje propio del cine. El cine negro, en cambio, comienza a explotar las posiciones de cámara hacia una manera propia “de contar” que lo caracterice. Van a prevalecer primeros planos y detalles, angulaciones subjetivas y contrapicados. En definitiva, el cine negro busca y encuentra una “voz” con reglas propias que lo diferencien.

Empty Streets: Cine de gánsteres

Cada género tiene, por lo menos hasta cierto punto, su propio sistema de exposición narrativa, su propia versión de articulación de su equilibrio. Por eso cada género también cohesiona y estructura de manera diferente los dos mecanismos subjetivos básicos que requiere cualquier tipo de equilibrio: el deseo por el placer de su proceso, y el deseo por el placer de su cierre. (Neale, 1980, citado por Benet Ferrando, 1992, p.101)

El ciclo de gánsteres surgió determinado por la realidad presente en la sociedad norteamericana de la Depresión y las mafias. Las historias de tiroteos en plena calle salpicaban de sangre las portadas de los periódicos y enseguida fueron llevadas a la pantalla grande. El cine de gánsteres refleja el sentimiento de un país en crisis tanto a nivel económico como psicológico (Benet Ferrando, 1992). El hambre, el desempleo y la pobreza contribuyeron a crear un clima social de desconfianza y desesperación que puso en tela de juicio los valores sobre los cuales se había sustentado Estados Unidos, trayendo consigo un preocupante ascenso de la criminalidad. La incapacidad del gobierno para frenar el gansterismo provocó un descrédito generalizado hacia los órganos del Estado y una inversión de la figura del gánster: de criminal a “héroe público” (Mainer, 2012).

Se produjeron casi cien películas de gánsteres entre 1930 y 1932. Se citan como representativas del período el trío de “clásicas”: *Little Caesar* (*El pequeño César*, LeRoy, 1930), *The Public Enemy* (*El enemigo público*, Wellman, 1931) y *Scarface* (*Scarface, el terror del hampa*, Hawks, 1932). Las tres abordan el tema del ascenso y caída de un gánster, las consecuencias de la vida criminal y la advertencia de los peligros de buscar el poder a cualquier precio. Así, se presentan rasgos formales y temáticos similares, según Mainer (2012) la acción principal se desarrolla durante la prohibición, de trasfondo predomina un clima de inseguridad y contrabando. Se presenta al gánster como un ser sediento de poder, casi inhumano en sus acciones, de orígenes humildes y familias “rotas”. A pesar de la pobreza inicial, los empuja la ambición de prosperar sin tener que rendir cuentas a nadie. Con notoria influencia del cine documental, abundantes planos medios y generales en posición normal que enriquecen la apariencia realista, los aspectos dramáticos quedarán reforzados cuando la cámara abandone esta posición de “neutralidad”. La acción se desarrolla en ambientes urbanos y el claroscuro en la iluminación *-low key-* enfatiza el blanco y negro, plasma la ambigüedad moral en la que se mueven los personajes y/o elementos neuróticos del gánster. El uso de metáforas visuales enfatiza el contenido dramático de la narración. El espacio cinematográfico se beneficia con los avances del sonido, destacando tiroteos, e influye en la organización del montaje de la escena. La representación femenina es completamente peyorativa, las mujeres solo aportan problemas a los protagonistas, y suelen aparecer veladas alusiones eróticas a pesar de las normas del Código de Producción que regía el contenido de las películas de Hollywood.

Warner Bros. contribuyó significativamente en la construcción del arquetipo del gánster durante la década de 1930. Este género formó parte de la estrategia general de supervivencia económica del estudio. Las películas trataban temas de actualidad, eran baratas y de rápida realización, se filmaban en escenarios urbanos con efectos sensacionalistas y estaban plagadas de asesinatos. Tanto Al Capone como John Dillinger sirvieron como modelos de la vida real para la conceptualización del extorsionador y el criminal en el cine. Nunca como hasta entonces la ficción cinematográfica se había desarrollado tan pegada a las páginas de la crónica cotidiana del crimen.

Esta es la respuesta que ofrece la ficción criminal a los efectos sociales de la Depresión [...] A una audiencia acosada por la crisis y con deseos de evadirse de la realidad, se le ofrece una doble gratificación: la posibilidad de vivir (en su imaginación) un proceso de enriquecimiento fácil y de conquista del poder

y, al mismo tiempo, el espectáculo de la caída y la derrota de los envidiados protagonistas de ese éxito ajeno. (Herederó y Santamarina, 1996, p.85)

Paulatinamente, entre 1933 y 1934, comienza a disminuir la producción de las películas de gánsteres. Por un lado, el temor de los estudios a una reacción conservadora y la aplicación del Código de Producción de Hollywood; por otro, la abolición de la Ley Seca y el fin de la edad dorada de las mafias dedicadas al contrabando de alcohol fueron determinantes en la fragmentación del género. El ascenso de Roosevelt supuso la sustitución de “el sueño capitalista del éxito incondicional por el sueño pequeñoburgués de una dicha modesta dentro de condiciones ordenadas” (Rodenberg, 19995 citado por Mainer, 2012, p.183).

Sin embargo, surge desde el interior de la corriente canónica una transformación que se continuaría ocupando de los delincuentes para mostrar su encarcelamiento en la prisión Federal. Es así que se desprende el cine penitenciario, ya que las cárceles guardan ahora entre sus muros a los principales jefes de la mafia. El cine de la cárcel toma el relevo del cine de gánsteres (en términos más sincrónicos que diacrónicos) “pero añadiendo a su precursor un mayor sentido crítico, un cierto tono de denuncia y algunos toques más cerca del melodrama social que de la crónica del crimen organizado” (Herederó y Santamarina, 1996, p.87). Dos películas de envergadura son *The Big House* (*El presidio*, Hill, 1930) y *The criminal code* (*El código penal*, Hawks, 1931). Estos films van a sumar al ciclo de gánsteres la violencia del espacio claustrofóbico de la prisión, las relaciones de poder, la tensión por la supervivencia, los planes de fuga, la incertidumbre sobre fidelidades y traiciones, la corrupción de los funcionarios. Los sucesos dramáticos habituales serán los motines, los ajustes de cuentas, los trabajos forzados, las celdas de aislamiento. La contundencia de las imágenes impacta a los espectadores interesados por conocer los detalles de una realidad deliberadamente ocultada dentro de las paredes de las prisiones. El cine penitenciario será complemento del cine de gánsteres para terminar de perfilar su radiografía del universo criminal (Herederó y Santamarina, 1996).

Con el ocaso del cine de gánsteres, lo criminal comienza a desplazarse progresivamente del centro de la escena. Ahora los protagonistas –cinematográficos– son policías de características íntegras o incorruptibles agentes federales, dando inicio al género policial. Empiezan a proliferar los títulos, que, a fuerza de repetir el mismo mensaje, se muestran empeñados en convencer al espectador que la delincuencia ha sido definitivamente erradicada. Los filmes que toman este relevo mantendrán casi inalterables las estructuras narrativas, estilísticas y dramáticas del modelo al que teóricamente sustituyen. La linealidad del relato del cine policial, la identificación del punto de vista narrativo con el protagonista –el policía o el agente del FBI–, el final prefijado con la muerte del delincuente puede detectarse entre las claves de unas películas que no se distinguen de sus predecesoras ni por la atmósfera, ni por sus escenarios, ni por las armas utilizadas –la 38 reglamentaria–. Incluso los intérpretes más característicos del ciclo anterior, como James Cagney o Edward Robinson, se pasan ahora al campo de la comisaría con asombrosa versatilidad, “se diría que el nuevo daguerrotipo de los agentes de la ley emerge desde el negativo fotográfico de su antecesor de gánster” (Herederó y Santamarina, 1986, p.103).

En términos de género, la respuesta del New Deal al agresivo cine de gánsteres se va a bifurcar en el cine penitenciario (y sus derivadas) y este primer cine policial cuyo optimismo

–y no por casualidad– coincide con la paulatina superación de la crisis económica y con la consolidación de una forma narrativa que se va enriqueciendo poco a poco con capacidad para desarrollar nuevas potencialidades.

Durante la primera mitad de los años 40´s los policías y agentes de Hoover comenzarán a ser desplazados, cuando el crimen organizado parece remitir y las mafias rivales dejan de ajustar cuentas en plena calle. “Postergados, al igual que los gánsteres, los policías empiezan a concentrar sus esfuerzos en labores de contraespionaje, convirtiéndose así, cinematográficamente hablando, en un esfuerzo adicional para combatir contra el nazismo” (Ibid., p.105).

Así, hasta 1941 la pantalla se dividía entre los que estaban del lado de la ley -los policías- y los que estaban al margen -los criminales-. Pero la posición del detective será desde el principio y de forma deliberada imprecisa, es un individuo tremendamente independiente y está a medio camino entre el mundo criminal y el de la ley, entre la alta sociedad y los grupos marginales. Carece de familia y cuenta con uno que otro amigo o socio, ocasionales amantes, todos fáciles de tentar para confabular en su contra por unos cuantos dólares (Schatz, 1981).

Situado por su actividad en una especie de tierra de nadie, en una suerte de frontera líquida donde las certezas se difuminan y los contornos de la legalidad se encogen y se extienden según quien los interprete, el investigador privado deberá moverse a través de la línea borrosa que separa el bien del mal (Heredero y Santamarina, 1986, p.112).

Este cine se da en paralelo a la configuración del *film noir* propiamente dicho, pero no en exclusiva. Los investigadores privados o detectives de este modelo narrativo se sienten desconcertados ante el crimen y extienden sus sospechas en todas direcciones tratando de salvaguardar su escala de valores. *The Maltese Falcon* (*El halcón maltés*, Huston, 1941) se convierte en título fundacional compartido con el cine negro y va a fijar modelos arquetípicos de héroe –o más bien antihéroe–. Cabe decir que estos detectives no se dan por generación espontánea, su árbol genealógico nos lleva de modo obligado al Auguste Dupin de Poe, Sherlock Holmes de Conan Doyle y Hercule Poirot de Christie. Los detectives de las películas oscuras y neblinosas de este período suelen ser personajes descreídos e irónicos, y se van a enfrentar con delincuentes hábiles, perversos, con personalidades psicopáticas. La policía, mientras tanto, se sumerge en la corrupción o se muestra desprotegida o indiferente frente al crimen organizado, demostrando un vaciamiento institucional, falta de control y de interés.

No expectation boulevard: Cine negro

That was my profession. Ex-cop, ex-blade runner, ex-killer (Scott, 1982).

El cine negro se caracteriza por su denuncia hacia la doble moral de la sociedad norteamericana, “nada es lo que parece y la línea que separa al bien del mal aparece difusa” (Rosado Millán, 2008, p.3).

En un principio el término *noir* que el inglés utiliza fue un préstamo directo de la expresión francesa *roman noir* y solo se usaba como adjetivo descriptivo para películas con una atmósfera sombría [...]. Como ocurre con el western y el musical, las primeras películas norteamericanas que recibieron el apelativo *noir* tenían ya una identidad genérica propia (Altman, 2000, p.93).

En 1940 Estados Unidos parecía recuperado de la crisis económica. La temática de estas películas será consecuencia de un país que pronto se convertiría en gran potencia, y se comprende la dificultad social para asimilar el forzoso y ajeno cambio. Un momento de violencia en todos los ámbitos. “Los temas tratados por estos cineastas reflejaban tanto la inmoralidad política como social de aquél entonces” (Alberti, 2005, p.1).

Así y en tanto, no es fácil definir concretamente qué se entiende como cine negro, que recupera elementos del cine policial y de gánsteres, aunque abandona ese universo narrativo, y a veces se esconde bajo la etiqueta de thriller o suspense. “El cine negro fue en sí mismo un sistema de convenciones visuales y temáticas que no estaban asociadas a ningún género específico o fórmula narrativa, sino más bien a un estilo cinematográfico distinto y a un particular período histórico” (Schatz, 1981, p.2). Las películas girarán en torno a crímenes, sus personajes vivirán situaciones extremas estando siempre en peligro, “instalan un retrato metafórico y en presente de los males que aquejan a la sociedad” (Alberti, 2005, p.2).

En cuanto a su tratamiento visual y su contenido argumental se destacan según Noriega (2007), Heredero y Santamarina (1996), y Schatz (1981):

- a) Personajes complejos, aunque estereotipados al margen de la ley, antihéroes cuestionables. Cínicos detectives privados antisociales con un pasado polémico y un fuerte sentido de la justicia; mujeres fatales enigmáticas... En las conductas de estos personajes no siempre coinciden legalidad y moralidad;
- b) Historias dramáticas en las que la muerte o la violencia tienen un protagonismo importante en el despliegue de la trama y se desarrollan en un mundo lleno de conspiraciones, engaños y traiciones. La temática se centra a menudo en la corrupción, el crimen, el poder y la seducción;
- c) Los conflictos (propios de la criminalidad) vienen determinados por un contexto social problemático, tanto en la «Ley Seca» y la crisis de «la Depresión», como en la incertidumbre de la posguerra;
- e) La estética visual de carácter expresionista se debe al origen centroeuropeo de varios directores (Fritz Lang, Billy Wilder, Edgar G. Ulmer, Otto Preminger o Robert Siodmak);

- f) Los guiones exhiben giros inesperados y finales imprecisos, con diálogos inteligentes muy “cinematográficos”;
- g) Aparece la figura de un narrador que guía a los espectadores, manifestando datos y sensaciones que de otro modo pasarían desapercibidos;
- h) Prevalen las escenas nocturnas, neblinosas, con calles mojadas y sombras alargadas. Los elementos arquitectónicos góticos, escaleras de incendio, bares oscuros y callejones estrechos se convierten en metáforas visuales que reflejan la intriga y la claustrofobia de los personajes;
- i) La cámara privilegia primeros planos expresivos y composiciones angulares que ayudan a transmitir una sensación de tensión y ansiedad.

Además, en el cine negro se destaca el uso de flashbacks que permiten romper la continuidad temporal y la causalidad estricta, otorgando al relato una complejidad destinada a propiciar la participación del espectador. Este tipo de figura analéptica supone la opción de la fatalidad, ubicar en el pasado inamovible el origen de los conflictos del presente peligro. “Su territorio dramático predilecto es la angustia, el miedo o la sombra que provoca la cercanía o la posibilidad de la muerte” (Herederó y Santamarina, 1996, p.29).

Se hace importante decir que “ni todo el cine de gánsteres es cine negro, ni el cine negro se circunscribe al cine criminal o al cine de detectives” (Herederó y Santamarina, 1996, p.82). Y como indica Schrader (2004) “la mayoría de los críticos cuentan con su propia definición de *film noir*, y con un personal listado de títulos de películas y fechas para sustentarla” (p.125).

A nuestro entender lo que mejor define al cine negro son sus imágenes. La ambientación es el alma del *noir*, donde la iluminación desempeña un papel crucial. La técnica del claroscuro se utiliza para realzar los contrastes morales y visuales. Las ventanas entreabiertas, a menudo cubiertas con persianas americanas proyectan sombras angulosas en las paredes evocando un sentido de peligro inminente. El contraluz contribuye a la creación de una sensación misterio, y la iluminación desde un ángulo bajo nos oferta metáforas visuales.

Aparentemente la influencia del expresionismo alemán, que se había sustentado en la iluminación artificial en estudio, puede parecer incompatible con el realismo de posguerra basado en unos exteriores severos y sin adornos, pero el *film noir* tiene la cualidad singular de conseguir fundir elementos, en apariencia contradictorios, en un estilo uniforme. Los mejores técnicos del *film noir* convirtieron el mundo en un plató, dirigiendo una iluminación expresionista y antinatural hacia decorados realistas (Schrader, 2004, p.127).

En las oficinas en penumbras, los ventiladores y lámparas que cuelgan bajos dibujan líneas oblicuas y verticales. Estas líneas tienden a fracturar la pantalla, haciéndola inquietante e inestable. La luz entra en los decorados adoptando trapezoides desiguales, triángulos obtusos. Los personajes hablan en espacios seleccionados por franjas de luz, la atmósfera es de desesperanza. La lluvia, las calles mojadas y brillantes tienden a incrementarse en proporción directa al drama. Solo los callejones prevalecen (Schrader, 2004).

Es un cine onírico, erótico y cruel, en el que reina la ambigüedad moral y la violencia criminal, narrado desde el punto de vista del asesino y en el que nadie es lo que parece ser. Las relaciones sociales se basan en el chantaje y el miedo. La barrera entre el bien y el mal se confunde, los personajes son turbios y las víctimas son sospechosas. Las películas de cine negro son como una pesadilla, en las que los diálogos son cortantes y tienen un doble sentido. Buscan desorientar al espectador creándole angustia a través de una atmósfera densa y cargada de tintes oscuros (Rosado Millán, 2009, p.11).

Pocos géneros cinematográficos se han preocupado tanto por reflejar todo tipo de crisis: económica, social, moral... Interpela la sensibilidad del espectador ofreciéndole un relato incómodo de los males que aquejan a las sociedades y sus injusticias derivadas, partiendo de tramas que giran en torno al crimen (Santamarina, 1999). En el cine negro las sombras y luces persiguen a unos seres que se debaten en un *no man's land*.

El arco temporal que se abre con el ciclo fundacional del cine de gánsteres iniciado en 1930 va a cerrarse casi treinta años después con la mutación radical de los arquetipos del delincuente, el policía y el detective desnaturalizando por completo aquel cine criminal.

Mechanical Dolls: La mujer

Tyrell really did a job on Rachael. Right down to a snapshot of a mother she never had, a daughter she never was. Replicants weren't supposed to have feelings... (Suddenly, this identity confusion turns against itself)...

Neither were blade runners. What the hell was happening to me? (Scott, 1982)

Si bien los guiones de cine negro giran en torno a las masculinidades más tradicionales y los protagonistas aparecen determinados por su profesión: gánster, policía, detective, boxeador y algunas más, los roles femeninos caben solamente en dos grupos: “el de las malas y el de las buenas, de los cuales sólo las del primer grupo tendrían nombre propio: la mujer fatal” (Rosado Millán, 2009, p.7)

Uno de los referentes más directos de que se sirve el género para configurar los rasgos básicos de tan maquiavélico personaje, se encuentra en el mito de la visión judeocristiana sobre la mujer [...] Los relatos bíblicos de Eva, Salomé y Dalila claramente darán fe de ello, simbolizando en sus trágicas historias el arquetípico temor masculino a la mujer de una sexualidad insaciable (Mayor, 2007, citado por Rosado Millán, 2009, p.9).

El mensaje del cine negro entonces será: “No hay que confiar en las mujeres” y la *femme fatale* expresa justamente esa idea. Nos presenta mujeres dueñas de su destino alejadas de la sumisión propuesta por la época, mujeres que ya no están relegadas al espacio doméstico. La sexualidad también va a ser distinta, ya no hablamos ni de verdadero amor ni de

matrimonio. La *femme fatale* es inteligente, ambiciosa, calculadora y hace del atractivo físico una herramienta para lograr sus objetivos. Podríamos considerarla “profeminista” (Rosado Millán, 2009).

Para encontrar las primeras *femmes fatales* del cine hay que remontarse más de cien años atrás, al periodo silente. Las *vamps* comparten características con las *femmes fatales* del cine negro.

La vamp era un modelo y una bendición en el cine, el ápice de lo que una mujer en la pantalla podría ser. La vamp era hermosa y fuerte; ella hizo que la indefensión, que anteriormente había sido la norma deseable para las mujeres jóvenes en el cine, pareciera insípida y aburrida. Ella salió de la nada y caminó sola. La vamp era una rapsodia y una revolución. (Sara, 2012, s/p).

Para repensar en contexto sobre el porqué de la representación cinematográfica de este tipo de personaje, nos sirve de anclaje la Segunda Guerra Mundial que permitió un gran avance en los derechos de las mujeres que fueron capaces de valerse por sí mismas mientras los hombres combatían en el Pacífico y Europa. “Cuando los hombres regresaban de la guerra se encontraban que sus mujeres se habían enamorado de otros hombres, que les habían quitado su puesto de trabajo y que habían encontrado la manera de salir adelante sin ellos” (Cuesta, 2018, s/p).

Rachael es una rara avis en este universo. Cuando el test de empatía Voight-Kampff detecta su origen artificial la deja a merced de su inexperiencia emocional y de sus recuerdos implantados, que ahora sabe falsos. Aparece como una mujer frágil e indefensa que se enamora de su potencial asesino. En el momento en que le dispara a uno de los suyos – otro replicante- debería haberse hecho merecedora, conscientemente, de su trágico final y sin embargo, termina fugándose con el *blade runner* en un “final feliz” para dar cuenta de su maestría en el arte de la seducción. La mejor vampirosa de todos los tiempos, logra ascender en su posición social –en la diegética de la película- de replicante a humana.

El personaje de Rachael es decisivo porque, si bien parte de la concepción vamp de la cyborg heredada de Metrópolis, evoluciona a lo largo del filme hasta convertirse en su opuesto. [...] Rachael mantiene un aire anticuado que sigue de forma escrupulosa el estereotipo de *femme fatale* del cine negro (Doane, 1990 citado Merás, 2014, p.12).

Para sorpresa de muchos críticos y teóricos –aunque la nuestra-, el cine negro continúa siendo catalogado como exclusivo de hombres. Si bien la representación femenina surge como un personaje negativo, no está por debajo de sus compañeros varones. El cine negro introduce un vuelco a los estereotipos de roles vistos con anterioridad, presenta al fin y al cabo, la vulnerabilidad de los personajes masculinos ante sus partenaires con vestido. Cabe decir que con el desarrollo del género esta imagen –similar a la del cine de gánsteres y acorde a la desesperanza de los primeros años de la Depresión-, irá transformándose hacia la fiel esposa, optimista, compañera y trabajadora.

Keep asking: A modo de reflexión final

I do not know why he saved my life. [...] All he'd wanted were the same answers the rest of us want. Where did I come from? Where am I going? How long have I got? (Scott, 1982)

Siguiendo a Traversa (2000) cuando uno dice “cine negro” o “ciencia ficción” establece un pacto con su interlocutor y puede evitarse las molestias de definiciones. “Para quien se sienta ajeno al asunto y pregunte, la respuesta no se hará esperar: se tratará de una lista más o menos abarcativa de títulos, realizadores, etc.” (p.261).

Blade Runner (Scott, 1982) es engañosa, porque bajo una envoltura de ciencia ficción, si se quiere más precisamente cyberpunk, **presenta un relato de cine negro**. –La ciencia ficción en su variante cyberpunk se destaca por la presencia de organismos cibernéticos generados por ingeniería genética y otras formas de tecnología avanzada, que si bien son testimonio de las habilidades y capacidades del hombre, frecuentemente lo llevan a su destrucción. Las crónicas de este subgénero se desarrollan en sociedades inmersas en la violencia urbana y la contaminación, donde esclavizados bajo el dominio de corporaciones hipertecnológicas sobreviven grupos de androides que están constantemente planeando el motín–.

Es así, que la trampa principal de *Blade Runner*, aquella con la que nos confunde genéricamente hablando, se produce en su prólogo de letras ascendentes al estilo *Star Wars* (Lucas, 1977) que nos adelanta una rebelión de robots –NEXUS 6– creados para la peligrosa misión de la colonización de planetas. También nos cuenta que este modelo es superior en fuerza y agilidad, y son –al menos– tan inteligentes como los humanos. Que además de insubordinarse asesinando a troche y moche, tuvieron el atrevimiento de viajar a La Tierra, planeta que tienen prohibido bajo pena de muerte. Afortunadamente, existe un escuadrón especial de policías –blade runners– preparado para matarlos –retirarlos–. En estas primeras líneas que leemos, encontramos explicitado el miedo latente al progreso científico descontrolado, la ambición del hombre por crear vida que resulta en monstruos que se vuelven contra nosotros, todo muy propio de la temática de la ciencia ficción. Además, ya adentrándonos en la película, descubrimos que la historia transcurre en un Los Ángeles futurista y distópico –mezcla de San Francisco, Nueva York, Tokio y Hong Kong– donde existen autos como naves espaciales, y otras tecnologías impensadas.

Obedeciendo a la voz de Deckard, la máquina penetra en la imagen que se subdivide, yendo del conjunto a los detalles. Pero la serie de movimientos, adelante, atrás y laterales, que la “cámara” efectúa, supone un espacio improbable en el que ella habría girado, o atravesado la imagen descubriendo su profundidad (hasta, emblemáticamente, traspasar un espejo para encontrar, oculto, un cuerpo de mujer echado sobre un lecho, y colgado en su oreja un aro con la escama buscada) (Bellour, 2008, citada por Russo, 2022-2023, p.54).

No acordamos con Russo (2022-2023) cuando define *Blade Runner* como “hito fundamental del cine de ciencia ficción” (p.45). Estamos más cerca de su afirmación “en términos de géneros cinematográficos, la película también se configuró como una pieza clave en la hibridación genérica, aquí entre ciencia ficción y film noir” (Russo, 2022-2023, p.51). Lo que nos abre Russo (2022-2022) con la descripción detallada de la puesta en escena es una nueva clasificación *future noir* con la que no solamente acordamos sino que también entendemos es la cajita –la del entomólogo de la introducción– donde mejor ajusta la película. Cabe aclarar que nos referimos siempre a la primera versión y no a los cortes subsiguientes: *Director’s Cut* (1992), *The Final Cut* (2007) etc. porque hay más.

Invitamos a recorrer *Blade Runner* en los siguientes parámetros: Sucede un crimen. Un ex policía, retirado, aficionado a la botella -sea whisky o licor oriental da lo mismo-, divorciado, solitario y cínico, vuelve al servicio respondiendo a la petición de un antiguo compañero y amigo. Es verdad, se reflejan sobre las ventanillas del auto que lo conduce a la comisaría –el auto vuela y posee los controles de una nave espacial-, asiáticas que sonrían desde pantallas publicitarias del tamaño de un edificio.

El caso es atractivo y él sabe que si no es policía no es nada –diálogo de la película–. Investiga, interroga a los sospechosos –a Rachael y a Tyrrel, el dueño de una compañía corrupta o al menos que no declara todo lo que hace–. Así, el detective observador irá buscando pistas en hoteles donde se alojaron los delincuentes, los persigue por los garitos de la urbe y edificios abandonados. En el mientras tanto, se enamora de una mujer que puede ser peligrosa, que sabe no le conviene. Durante todo el relato nuestro protagonista está en peligro. Mata al primer maleante, se siente miserable por eso. Los sabemos porque sus pensamientos, sus sensaciones nos llegan por medio del recurso de *voiceover* –vale decir que este recurso fue impuesto por la compañía productora–.

En un nuevo encuentro con su antiguo compañero, descubre que la misión le exige matar a la mujer que ama porque resulta que ella es parte de la banda de criminales. En la ciudad nocturna, humeante, siempre llueve y suena un saxofón de fondo melancólico a más no poder. Lo impensado sucede, ella lo salva de una muerte segura disparándole a uno de los suyos. Ella le pregunta: –¿Si huyera me perseguirías? –No, no lo haría – responde el detective. Y llega el final, donde se enfrenta al líder de los mafiosos que le salva la vida antes de morir, porque “los personajes del cine negro no son personajes como los que solemos ver en el concepto de género donde todos son clasificables y predecibles, son más humanos, dispersos, ambiguos, malos y buenos, contradictorios” (Heredero y Santamarina, 1996).

La historia transcurre en un Los Ángeles distópico en 2019, una metrópolis industrial mugrienta de sombras profundas, luces tenues, lluvia constante y noche eterna. [...] El cine negro clásico de Hollywood tiene una fuerte presencia en *Blade Runner*, tanto por su fatalismo paranoico como por su llamativo estilo de alto contraste. El detective lacónico, hosco y con gabardina de Decard es un claro giro moderno de Humphrey Bogart (Dalton, 2016, s/p).

Todo lo mencionado en nuestra versión para entender *Blade Runner*, siguiendo a Žižek (2017) podría llamarse la “lógica del *noir*” donde ya no importa si el marco es de ciencia

ficción: hay una organización precisa de contenidos y, por lo tanto, debe ser objeto de un tipo diferente de investigación. Rascar la cáscara, proponemos, el envoltorio.

Carentes de cualquier relación con su creador, los androides replicantes vagan en busca de su identidad. Se aferran a las fotografías porque esperan encontrar en ellas alguna referencia de un origen. Al igual que en *Blade Runner* los textos creados por IA no pueden ni deben perder contacto con sus creadores, hay que humanizarlos, casi diríamos criarlos amorosamente o al menos re-redactarlos.

Somos los que nos cuesta o preferimos escribir sin IA.

Somos los que miramos *Star Wars* (Lucas, 1977-2015) como un western y *Alien* (Scott, 1979) como una película de terror.

Somos los que pensamos *Blade Runner* (Scott, 1982) más cerca del cine negro que de la ciencia ficción.

Bibliografía consultada

- Alberdi, M. (2005). Una mirada al cine negro desde el expresionismo, *laFuga 1*. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/una-mirada-al-cine-negro/225> [Fecha de consulta: 31/01/2025]
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona, Paidós.
- Benet Ferrando, V. (1992). *El tiempo de la narración clásica: Los films de gansters de Warnes Bros (1930-1932)*. España, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
- Bosnak, M. (2002). The nocturnal Future as Alienated Existence: *Blade Runner*. *Journal of Economic and Social Research* 3(2), 73-97.
- Cuesta, Á. (2018). La Femme Fatale en el cine. Películas para enseñar. Disponible en: <https://xn--peliculasparaensear-c4b.com/2018/12/femme-fatale/> [Fecha de consulta: 25/04/2025]
- Dalton, S. (2016). *Blade Runner: anatomy of a classic*. *British Film Institute*. Disponible en: <https://medium.com/british-film-institute/blade-runner-anatomy-of-a-classic-7a0732cc8315> [Fecha de consulta: 25/04/2025]
- Gubern, R. (1997). *Historia del Cine*. Barcelona, Lumen.
- Herederó, C. y Santamarina A. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*. Barcelona, Paidós
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.
- Lussier, M. y Gowan, K. (2012). The Romantic Roots of *Blade Runner*. *The Wordsworth Circle* 43(3).
- Mainer, C. (2013). El cine norteamericano durante la Gran Depresión (1929-1939). *Fotocinema* 6, 171-200.
- Merás, L. (2013). Replicantes o sumisas: El cyborg femenino desde *Blade Runner*. *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual* (4), 7-33.
- NORRIS, Andrew (2013). How Can It Not Know What It Is? Self and Other in Ridley Scott's *Blade Runner*. *Film and Philosophy*, 17(1), 19-50.

- Olivier, B. (2004). The Logic of Noir and the Question of Radical Evil. *Film and Philosophy* 8, 122-137.
- Pedraza, P. (2001). La amante mecánica (Vanguardia y máquina). *Trama y fondo: revista de cultura*, (11).
- PEDRAZA, P. (2009). El regreso de la mujer muerta. *Dossiers Feministes*, (13), 45-50.
- Rosado Millán, M. J. (2009). La debilidad masculina a través de los personajes de cine negro americano. *Prisma Social*, (3), 1-35. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=353744576012> [Fecha de consulta: 23/03/2025].
- Russo, E. (2022/2023). De Blade Runner a Blade Runner 2049: Ficciones del diseño, el diseño como ficción. Cuaderno 153. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 45-61
- Sanchez Noriega, J. L. (2008). La cultura psicoanalítica en el cine negro americano. *Revista Med Cine* (4), 27-34.
- Sanchez Noriega, J. L. (2016). Sobre el caligarismo y el cine expresionista alemán. En García, F. y Rajas, M. (Ed). España, Icono. 401-429.
- Sara, D. (2004). Las vamps, mujeres peligrosas del cine. *Triángulo magazine*. Disponible en [Las Vamps, mujeres peligrosas del cine. | triángulo magazine](#) [Fecha de consulta: 28/03/2025]
- SCHRADER, P. (2004) Apuntes sobre film noir. *LATENTE* 2; febrero 2004, 123-134.
- Schatz, T. (1981) *Cine de detectives (Hardboiled), Hollywood Genres*. Philadelphia, Temple University Press, Philadelphia.
- Snyder, B. (2005). *Salva al gato! El libro definitivo para la creación de un guión*. Epublibre.
- Steimberg, O. (1991). *Semiótica de los medios masivos*. Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Cultura de la Nación, Ediciones Culturales Argentinas.
- Traversa, O. (2001). Aproximaciones a la noción de dispositivo. *Signo y seña*, (12), 231-247.
- Traversa, O. (2000). La aproximación inicial al filme: el contacto con el género. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, (5), 261-266.
- Urra, Ó (2016) Un cúmulo de aciertos: Blade Runner o el «future-noir». *Fronterad* <https://www.fronterad.com/un-cumulo-de-aciertos-blade-runner-o-el-future-noir/>
- Williams, D. E. (1988). Ideology as Dystopia: An Interpretation of “Blade Runner.” *International Political Science Review / Revue Internationale de Science Politique*, 9(4), 381–394. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/1600763> [Fecha de consulta: 28/04/2025]
- Wilson, R. (2015). The gangster film. Fatal Success In American Cinema. Wallflower
- Yuen, W. K. (2000). On the Edge of Spaces: “Blade Runner”, “Ghost in the Shell”, and Hong Kong’s Cityscape. *Science Fiction Studies*, 27(1), 1-21 Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/4240846> [Fecha de consulta: 25/04/2025]
- Žižek, S. (2017). Blade Runner 2049. A View of Post Human Capitalism. The Philosophical Salon. Disponible en: <https://thephilosophicalsalon.com/blade-runner-2049-a-view-of-post-human-capitalism/#comments>

Abstract: The atmosphere turns *chiaroscuro*, the room’s color scheme shifts to black and white. In the background, *Ascenseur Pour L’Échafaud* plays, the Miles Davis version. The

embers of a cigarette light up with a puff. The cigarette, then, is left abandoned in an ash-tray. A wisp of smoke rises.

Cinema was born and developed in the pursuit of capturing “reality”. Whether it’s documentary or fiction –or in this case, film noir– cinema often speaks about the present and establishes a very clear relationship between text and context. But it has also been ahead of its time, and in some cases, it has portrayed societies that we didn’t believe we would ever live to see. Societies with Artificial Intelligence (AI) at hand, as in *Blade Runner* (Scott, 1982), where anthropomorphic replicants perform the work that humans don’t want to do, because it’s dangerous, because it’s degrading.

The Martini Bianco, backlit, travels through the triangular glass. The olive bathes in the liquid and trembles.

From the Russians: Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin onwards, we understood that the shot is only “raw material” and that cinema, like any language, has a syntagmatic structure. That is to say, meaning comes with an act of precise organization.

The strategies for combining one shot with another, the way they are linked together through editing; how to film them –framing, camera position and movements; where to film them– privileged scenarios; the elements they include –costumes, makeup, dramatization/movement of figures and lighting; their musicalization and sound design; as well as the themes they address in the stories define cinematographic genres that for viewers “are configurators of a memory of their taste” (Traversa, 1984).

In this paper, we are going to propose a conversation about genres based on the premise that *Blade Runner*, despite its futuristic cyberpunk setting, inherits and exhibits many elements of film noir: a dark and pessimistic atmosphere, morally ambiguous characters, a detective plot, and a visual aesthetic influenced by German Expressionism.

A mandatory stop will be gangster, police, and detective films, to understand what we are talking about regarding their semantic and syntactic conformation –thematic, rhetorical, enunciative elements– in addition to their manifestation as social criticism.

As is customary in the writings on “The Heroine’s Journey”, the *femme fatale*, the woman of *noir*, will have her space. An Eve who tempts, sometimes deceives, and is very, very beautiful.

We cannot deny a certain nuance of science fiction with the presence of androids in *Blade Runner* and the exploration of the limits between the human and the “machine”. This anticipation of AI in flagrant change and evolution is interesting, now that it has entered our daily lives, each of us in our field and in our way of using this “thing” –we don’t quite know how to define it. Writers were offered it complacently, and yet... that text has no soul. It has no soul! Perhaps those of us who enjoy writing recognize ourselves in the character of Roy Batty –a tremendous Rutger Hauer– who fights to the end to defend the part of humanity to which he believes he has a right.

The shadow of a venetian blind against the wall, on the ceiling a sluggish fan. A neon sign glows through the half-open window. In the night city, it’s drizzling.

For many disciplines the use of AI means a great advance in every sense. To write with AI, without giving it life, without humanizing the text gives place to the perfect crime, the writing bleeds out on the living room carpet.

Key words: *Blade Runner* (Scott, 1982) - Cinematic genres - Film noir

Resumo: A atmosfera torna-se claro-escuro, a colorimetria do quarto vira ao preto e branco. De fundo, *Ascenseur Pour L'Echafaud* versão Miles Davis. A brasa de um cigarro acende com a tragada. O cigarro, logo, fica abandonado sobre o cinzeiro. Uma linha de fumaça movediça se eleva.

O cinema nasceu e se desenvolveu após a busca pelo registro da “realidade”. Não importa se é documentário ou ficção –ou neste caso *filme noir*–, o cinema costuma falar sobre o presente e estabelece uma relação claríssima entre texto-contexto. Mas também se adiantou à sua época, e em alguns casos nos retratou sociedades que não acreditávamos chegar a viver. Sociedades com Inteligência Artificial (IA) à mão como em *Blade Runner* (Scott, 1982), onde replicantes antropomórficos realizam os trabalhos que os humanos não querem, por perigosos, por denigrantes.

O Martini Bianco iluminado em contraluz percorre a taça triangular. A azeitona se banha no líquido e treme.

Desde os russos: Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin em diante, entendemos que o plano é somente “matéria prima” e que o cinema, como toda linguagem, tem uma estrutura sintagmática. Ou seja, que a significação advém com um ato de organização preciso.

As estratégias para combinar um plano com outro, a maneira em que se concatenam por meio da montagem; como filmá-los –enquadramento, posição e movimentos de câmera–; onde filmá-los cenários privilegiados–; os elementos que incluem – vestuário, maquiagem, dramatização/movimento das figuras e iluminação–; sua musicalização e sonorização; assim como a temática que abordam os relatos definem gêneros cinematográficos que para os espectadores “são configuradores de uma memória de seu gosto” (Traversa, 1984).

Neste escrito vamos propor uma conversa sobre gêneros desde a premissa de que *Blade Runner*, apesar de sua ambientação futurista cyberpunk, herda e exhibe muitos elementos do *filme noir*: uma atmosfera escura e pessimista, personagens moralmente ambíguos, uma trama de detetives e uma estética visual influenciada pelo expressionismo alemão. Parada obrigatória será o cinema de gângsteres, policial e de detetives, para entender do que falamos a respeito de sua conformação semântica e sintática –elementos temáticos, retóricos, enunciativos–, além de sua manifestação como crítica social.

Como é habitual nos escritos sobre “O caminho da heroína”, a *femme fatale*, a mulher do *noir*, terá seu espaço. Uma Eva que tenta, às vezes engana, e é muito, mas muito bonita.

Não podemos negar certo matiz de ficção científica com a presença de andróides em *Blade Runner* e a exploração dos limites entre o humano e a “máquina”. Interessante este avanço sobre a IA em flagrante mudança e evolução, que agora mesmo a cada um em seu campo e em sua forma de utilizar esta “coisa” –não sabemos bem como defini-la–, se meteu em nossa vida cotidiana. Aos escritores se nos ofertou complacente e, no entanto... não tem alma esse texto. Não tem alma! Talvez, quem gosta de escrever se reconheça no personagem de Roy Batty –um enorme Rutger Hauer– que luta até o final para defender a parte de humanidade à qual acredita ter direito.

A sombra de uma persiana americana contra a parede, no teto um ventilador cansado. Um cartaz de neon brilha pela janela entreaberta. Na cidade noturna, garoa.

Para muitas disciplinas o uso de IA significa um grande avanço em todo sentido. Escrever com IA, sem dar vida, sem humanizar o texto dá lugar ao crime perfeito, a escritura se dessangra sobre o tapete da sala.

Palavras-chave: *Blade Runner* (Scott, 1982) - Gêneros cinematográficos - Filme noir

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
